ВСЕСОЮЗНЫЙ КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ

ПРОТИВ ФАЛЬСИФИКАЦИИ НАРОДНОГО ПРОШЛОГО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО
Москва 1937 Ленинград

I.

О ПЬЕСЕ „БОГАТЫРИ“ ДЕМЬЯНА БЕДНОГО

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СОВНАРКОМЕ СОЮЗА ССР ОТ 13/XI 1936 г.

Ввиду того что опера-фарс Демьяна Бедного «Богатыри», поставленная под руководством А. Я. Таирова в Камерном театре, с использованием музыки Бородина:

а) является попыткой возвеличения разбойников Киевской Руси как положительный революционный элемент, что противоречит истории и насквозь фальшиво по своей политической тенденции;

б) огульно чернит богатырей русского былинного эпоса, в то время как главнейшие из богатырей являются в народном представлении носителями героических черт русского народа;

в) дает антиисторическое и издевательское изображение крещения Руси, являвшегося в действительности положительным этапом в истории русского народа, так как оно способствовало сближению славянских народов с народами более высокой культуры,

Комитет по делам искусств при СНК Союза ССР постановил:

Пьесу «Богатыри» с репертуара снять как чуждую советскому искусству.

II.

ФАЛЬСИФИКАЦИЯ НАРОДНОГО ПРОШЛОГО[1]

(О «Богатырях» Демьяна Бедного)

Для постановки старинной шуточной оперы Бородина Камерный театр заказал новый текст Демьяну Бедному.

Старый текст Виктора Крылова, написанный как пародия на псевдонародную оперу, нуждался в замене. Но переработка текста Демьяном Бедным не улучшила, а значительно ухудшила прежнюю редакцию.

В новой редакции была добавлена совсем раньше отсутствовавшая тема разбойников, введено ни с того ни с сего пошло-издевательски изображенное крещение Руси будто

[1] «Правда» от 15/XI 1936 г.

бы «по пьяному делу», густо размалевана характеристика русских богатырей. Основная грубейшая ошибка Демьяна Бедного в том, что его пьеса является попыткой возвеличить «разбойничков» Киевской Руси, как какой-то положительный и даже революционный элемент в нашей истории. По заявлению Демьяна Бедного, видите ли, «героическую линию (в пьесе) должны были вести разбойнички честны́е, богатыри лесные».

Основанием для этой, не имеющей ничего общего с историей, концепции Демьян Бедный считает, оказывается, летописное указание на умножение разбоев на земле русской. Но разве не известно, кто такие были эти «разбойнички»? Это были люди личной наживы, а вовсе не какие-то носители революционной борьбы. Как известно, былины очень ярко охарактеризовали этот тип в лице Соловья-Разбойника.

Не только в этом дело. Для Демьяна Бедного возвеличивание «разбойничков» и превращение их в носителей революционной героики является основным элементом всей его исторической концепции нашего прошлого.

Концепция эта не нова. В книгах, брошюрах и прокламациях Бакунина, Нечаева и других анархиствующих можно не один раз встретить восхваление разбойников, как носителей революционного начала в русском народе. Такие настроения и позже находили себе отражение среди всякого рода деклассированных элементов, у мелкобуржуазных «право-левацких» путаников и т. п.

А Демьян Бедный с неожиданным избытком наивности создает свою «разбойничью» теорию русской истории, явно стремясь изобразить разбойников как своего рода «истинных» революционеров Киевской Руси и пытаясь перекинуть мостик к современности.

Таким образом, основная политическая тенденция пьесы «Богатыри» является насквозь фальшивой.

В народном эпосе героическую линию ведут не «разбойнички», как у Демьяна Бедного, а богатыри, которых огульно чернит и хулит пьеса, с таким захлебывающимся аппетитом поставленная Таировым в Камерном театре.

Наш чудесный былинный эпос, к сожале-

нию, пока не интересует наши издательства. За все последние годы не вышло ни одного сборника былин, хотя бы по типу двутомника «Памятников мировой литературы». Наши литературоведы занимаются чисто формалистическим анализом народного эпоса либо сомнительным социологизированием. Например, они дают толкование Микулы Селяниновича как кулака (см. «Литературную энциклопедию», т. II, стр. 16).

А между тем, образы богатырей выявляют думы и чаяния народа. Они в течение веков живут в народе именно потому, что они олицетворяют героическую борьбу народа против иноземных нашествий, народную удаль, смекалку, храбрость, хитрость, великодушие, находившие особенно яркое выражение в определенные переломные моменты истории народа и его борьбы за свою лучшую долю. Недаром былины оставались так долго только устными народными преданиями, а письменность в это время запечатлевала образы князей, святых, воевод, бояр и т. д.

Былины в своеобразной художественной форме отражали историческое прошлое на-

шего народа, героические страницы его борьбы.

Илья Муромец, который в былинах слывет то крестьянским сыном, то простым казаком (т. е. человеком, близким народу), славен своими победами над Соловьем-Разбойником и своими схватками с татарами. Былины воспевают его борьбу с Мамаем, его подвиги во время Камского побоища и т. д.

Добрыня Никитич освобождает страну от царя Батура, избавляет от податей, которые народ должен был платить. Добрыня отмечен былинами как человек доблести, силы и мастер на хитрые дипломатические приемы.

Алеша Попович (образ которого высмеян Демьяном Бедным) славится в народной песне как победитель над Тугарином Змеевичем, а это единоборство олицетворяло борьбу Руси против азиатских кочевников. Мы знаем, что некоторый исторический прообраз этого былинного героя[1] представляет Александр Попович, разбивший печенегов во время княжения Владимира (Соловьев, «История России», т. I, стр. 210). Народ отмечает и лукавую хитрость Алеши Поповича, благодаря

которой ему удается выйти победителем в борьбе против самых опасных и сильных противников. Именно Алеша Попович первый бросает вызов неземной силе.

«Подавай нам силу нездешнюю:
мы и с тою силою, витязи, справимся».

Святогор не боится бросить вызов «тяге земной», и все богатыри погибают только в борьбе с неземной силой. Всех могучих земных витязей они побороли.

Имена врагов богатырей (Мамай, Тугарин, Батур-Батый и другие) показывают, что речь идет о борьбе русского народа против татарского нашествия и нападений других азиатских народов на нашу страну.

И вот эта героика русского народа, этот богатырский эпос, который дорог и нам, как дороги нам, большевикам, все лучшие героические черты народов нашей страны и других стран, превращается у Демьяна Бедного в материал для поголовного охаивания богатырей.

Как прав был Максим Горький, когда он на первом Всесоюзном съезде писателей го-

норил: «Я снова обращаю ваше внимание, товарищи, на тот факт, что наиболее глубокие и ясные, художественно совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа», и Горький перечислял эти образы: «Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, доктор Фауст, Василиса Премудрая и др.».

Великий пролетарский писатель не побоялся поставить рядом с Геркулесом и Прометеем образы, созданные русскими былинами, потому что он правильно видел в них образы народных героев.

Под предлогом высмеивания заслуживающих презрения и высмеивания всяких Аник-Воинов и Купил Демьян Бедный показывает богатырей, как пьяниц, трусов, кутил. Так показывать героев народного эпоса — значит искажать народную поэзию, клеветать на русский народ, на его историческое прошлое.

Это особенно неуместно в то время, когда партия и правительство такое внимание уделяют вопросам изучения нашего исторического прошлого и делу помощи народному творчеству.

Исказив народный эпос, Демьян Бедный не остановился на этом. Ему для чего-то потребовалось исказить также и историю. Крещение Руси он изображает как что-то сделанное спьяна, без всякого толка и разумения.

«Старая вера пьяная была,
А новая — того пуще».

Перемену религии, явившуюся одним из крупнейших исторических событий Киевской Руси, Демьян Бедный изображает в виде пьяного шабаша полоумных дуралеев. Это издевательское изображение прошлого нашей страны, прежде всего, исторически неверно. Достаточно точно установлено, что принятие новой веры проходило через много сложных этапов, после переговоров, обсуждений, сличений разных вер. Известно, что Владимир был крещен за два года до массового крещения Руси. Но главное в том, что ложная, подыгрывающаяся под людей «без роду, без племени» трактовка истории Киевской Руси Демьяном Бедным искажает историческое прошлое.

Марксисты отнюдь не являются поклонни-

ками феодализма и, тем более, капитализма. А между тем, сколько раз Маркс, Энгельс, Ленин и Сталин отмечали в своих работах, что на определенном историческом этапе феодализм, а позднее капитализм были прогрессивными эпохами человеческой истории, поднявшими производительность труда, культуру, науку.

И достаточно известно, что крещение Руси было одним из главнейших условий, способствовавших сближению славян с Византией, а затем и со странами Запада, т. е. со странами с более высокой культурой.

Хорошо известно, что духовенство, в частности греческое, значительно содействовало распространению в Киевской Руси грамотности, книжного учения, иностранных языков и т. п. Первый перевод иностранных книг, в том числе и светских книг, например, книг по истории («хронографов»), был сделан в связи с переходом славян в христианство.

Таким образом, и в своей исторической части пьеса Демьяна Бедного является искажением истории, образцом не только антимарк-

систского, но просто легкомысленного отношения к истории, оплевыванием народного прошлого. Ведь и раньше как-то Демьян Бедный называл русскую историю «гнилой». О богатырях вспоминал лишь по «богатырскому храпу», писал о русской культуре, что «Российская старая горе-культура — дура», и изображал русский народ «дрыхнущим на печи». Печальная отрыжка этих вывихов, чуждых большевикам и просто советским поэтам, сказалась и в этой пьесе.

Главный руководитель и действительный вдохновитель постановки «Богатырей» А. Таиров пытался изобразить всю эту дурно пахнущую вылазку Камерного театра, как «создание и утверждение у нас народной комической оперы». Таиров имел «смелость» заявлять, что спектакль «опирается на народное творчество» и на «народный эпос», как будто вдохновители этой театральной постановки имеют отношение к народу, а не ставят себя в положение его отщепенцев. Известно, что уже не первую вылазку такого рода таировский театр делает под личиной советского искусства.

Некоторые запутавшиеся «критики», например, О. Литовский в «Советском искусстве», повторяя чьи-то чужие слова, договорились до того, что «Демьян создал совершенно новую, органически целостную народную сатирическую пьесу», что у театра получились «подлинно народная комическая опера». Но перепевы с чужого голоса горе-критиков можно в конце концов и не читать...

Пьеса Демьяна Бедного в постановке Таирова, проявившего исключительное усердие в раздувании фальшивых сторон незадачливого произведения, — это вовсе не народная пьеса, а произведение лженародное, антинародное, искажающее народный эпос, извращающее историю народа, ложное по своим политическим тенденциям. И автор и театр этой постановкой оказали услугу не народам Советского Союза, строящим свое социалистическое искусство, а кому-то другому.

Такие пьесы чужды советскому искусству, — они радуют только наших врагов.

П. КЕРЖЕНЦЕВ

III.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ТЕМЫ В ИСКУССТВЕ И КАМЕРНЫЙ ТЕАТР

(О пьесе «Богатыри» Демьяна Бедного и о путях А. Таирова и Камерного театра)[1]

Обсуждение постановления Комитета по делам искусств о пьесе «Богатыри», которое началось с широкого собрания театральных работников в Комитете и происходит сейчас в театральных коллективах, имеет чрезвычайно большое значение, поскольку ставит целый ряд серьезнейших для жизни искусства вопросов.

Сначала несколько принципиальных соображений, с которыми связано наше решение.

Проблемы исторической пьесы, вопросы

[1] Переработанный доклад П. М. Керженцева на совещании московских театр. работников 23/XI 1936 г.

правильной трактовки истории в области искусства становятся исключительно важными.

Характерно, что к историческим темам обращаются многие театры, и это правильно, потому что история в нашей стране является мощным орудием советского воспитания и поднятия всех членов нашего общества на высшую ступень политической сознательности. Вот почему правильный показ театрами героического прошлого нашего народа является делом огромного общественного значения. Поэтому в работе над историческими пьесами к театрам должны быть предъявлены те же требования, какие партия и правительство предъявляют фронту исторической науки в целом.

В мае 1934 года Совнарком и ЦК нашей партии приняли известное решение о преподавании истории в школах СССР.

Решение это подвергало резкой критике учебники и характер преподавания истории в наших школах. Какую директиву партия тогда давала? Партия говорила: «Вместо преподавания гражданской истории в живой, занимательной форме, с изложе-

нием важнейших событий и фактов в их хронологической последовательности, с характеристикой исторических деятелей — учащимся преподносят абстрактные определения общественно-экономических формаций, подменяя таким образом связное изложение гражданской истории отвлеченными социологическими схемами.

Решающим условием прочного усвоения учащимися курса истории является соблюдение историко-хронологической последовательности в изложении исторических событий с обязательным закреплением в памяти учащихся важных исторических явлений, исторических деятелей, хронологических дат. Только такой курс истории может обеспечить необходимую для учащихся доступность, наглядность и конкретность исторического матерьяла, на основе чего только и возможны правильный разбор и правильное обобщение исторических событий, подводящие учащегося к марксистскому пониманию истории» [1].

[1] См. сборник «О преподавании истории в школе», изд. Наркомпроса РСФСР, Учпедгиз, 1936 г.

ЦК ВКП(б) не ограничился критикой старых и заказом новых учебников. От соответствующих групп историков были затребованы конспекты учебников.

Острые критические замечания товарищей Сталина, Кирова и Жданова о конспектах по истории СССР и по новой истории носят глубокий теоретический характер и представляют вместе с тем целую программу не только для наших историков и исторической науки, но и для работников искусства, когда они обращаются к истории.

В чем суть этих замечаний товарищей Сталина, Кирова и Жданова? Прежде всего из них следует, какое огромное политическое значение ЦК партии во главе с товарищем Сталиным придает исторической науке и ее глубокой марксистской разработке. Вульгарной исторической публицистике и мертвящему схематизму (который особенно был характерен для антинаучных, антиленинских исторических взглядов Покровского) был нанесен решительный удар.

В основу изучения истории СССР должна быть положена не история Руси, а история

всех народов, которые вошли в состав СССР. Это необходимо для жесточайшей борьбы с традицией великодержавного шовинизма, отрицающего право на самостоятельное развитие за всеми народами СССР. Без этого не понять, каким образом Россия стала оплотом реакции и тюрьмой народов, превратившись вместе с тем в международного жандарма. Без этого не понятны ни национально-освободительное движение в царской России, ни Октябрьская революция, как революция, освободившая угнетенные народы и подготовившая создание СССР.

Далее, руководители нашей партии указывают на необходимость излагать историю народов СССР без отрыва от общеевропейской и мировой истории. Отсюда станет понятным, почему Октябрьская революция, которая явилась результатом не только развития России, но и всего мирового развития, является вместе с тем началом и предпосылкой мировой пролетарской революции.

Понятно, какое значение имеет это указание для воспитания молодежи в духе пролетарского интернационализма.

Замечательны также по своей четкости, ясности и глубине указания товарищей Сталина, Кирова и Жданова о периодизации новой истории, научно обосновывающие перспективу исторической неизбежности победы социализма во всем мире.

Особое внимание вождями партии обращается на необходимость должного освещения «борьбы течений в правящей коммунистической партии СССР и борьбы с троцкизмом, как с проявлением мелкобуржуазной контрреволюции».

Выводы, вытекающие из указанных выше исторических документов. имеют громадное значение для всего фронта искусства и особенно для наших театров, берущихся за постановку исторических пьес. К сожалению, здесь накопилось немало путаницы, извращений и прямой фальсификации.

В этой области, кроме «Богатырей», у нас имеется целый ряд срывов.

Я считаю, что «Богатыри» перекликаются с рядом постановок, которые имел так называемый МХАТ II. Возьмем «Митькино царство» Липскерова. Это пьеса об эпохе «смут-

ного времени», об эпохе крупнейших событий, в которые были вовлечены широчайшие народные массы, когда в борьбе с иностранными оккупантами решалась судьба самостоятельного существования нашей страны. Что дал тогда МХАТ II? Он дал искажение истории, изображая агента польских интервентов того времени — Лжедмитрия — представителем народных масс.

В «Блохе» Замятина в постановке А. Дикого тоже много перекличек с «Богатырями». Под видом фарса была попытка дать ложное, политически неверное, враждебное нам изображение народных образов, народного прошлого. Здесь автор и театр издевались над талантливостью русского народа.

«Крещение Руси» в театре Сатиры. Это была та же тема, что и у Демьяна Бедного: издевательское, лженаучное изображение одного из этапов нашей истории, извращающее его подлинный исторический смысл.

«Петр I» в так называемом МХАТ II еще раз искажал историю, показывая Петра пьяным сифилитиком, а вовсе не тем талантливым историческим деятелем, которого зна-

и история. Вместо того чтобы показать Петра купеческим царем, сколачивавшим государство через жестокую эксплоатацию крепостничества, театр показывал нам его только в утрированном плане дебошей и бесчинств.

В давнем и в недавнем прошлом наших театров был целый ряд постановок, в которых ошибки «Богатырей» в том или ином виде имелись. Вместо того чтобы в яркой образной форме показать крупнейшие исторические фигуры и события нашего прошлого, в них давалось немарксистское, лжеисторическое, антинаучное, издевательское изображение прошлого нашего народа.

Кроме документов политического характера, о которых говорилось выше и которые должны лечь в основу наших работ над историческими пьесами, очень интересно остановиться на высказывании такого крупного художника, как Ромэн Роллан. У нас есть неопубликованное письмо Ромэн Роллана, написанное в 1936 году одному из мастеров-шилешан на очень близкую нам тему — о народной героине — об Иоанне д'Арк.

Один художник, желая иллюстрировать

«Орлеанскую девственницу» Вольтера, обратился к Ромэн Роллану за советом. Роллан в своем ответе сначала дает оценку «Орлеанской девственницы» Вольтера. Он говорит, что это произведение устарело, что его никто не читает, что Вольтер остался в истории как крупный прозаик, а не поэт. Дальше он говорит: «Что нас шокирует нынче — это карикатура, которую Вольтер позволил себе по отношению к «девственнице». В его время ее не знали, исторически она была только именем, и если Вольтер избрал именно ее героиней своей шутовской поэмы, это единственно из-за ее прозвища «девственница». Только в первую половину XIX века появилась настоящая фигура Иоанны д'Арк благодаря открытию и опубликованию аутентичных документов ее процесса. Эти документы, в которых точно записаны ответы Иоанны ее судьям и показания свидетелей, полны потрясающей правды жизни: в них по-настоящему встает живая Иоанна, и она так откровенна, так непосредственна, так человечна, что нельзя не быть охваченным к ней любовью и уважением».

И Роллан делает такие выводы: «Поэтому я советую вам, если вы предпримите иллюстрацию к «Девственнице», — относитесь с уважением к Иоанне. Вы можете сколько угодно веселиться насчет короля, принцев, приверженцев церкви, святых... Но никогда не представляйте в смешном виде самое Иоанну. Представьте ее прекрасной крестьянкой, какой она была, или Клориндой (из «Освобожденного Иерусалима» Тассо), т. е. прекрасной воительницей. Удалите от ее образа сальные шуточки Вольтера».

Это высказывание Ромэн Роллана чрезвычайно близко к вопросам, которые мы сейчас обсуждаем. Ромэн Роллан в «Жан Кристофе» также дает образ Иоанны, героини французской истории, как образ руководительницы обороны страны от иноземного нашествия. Для Ромэн Роллана это правдивый исторический образ, который хранится в народе. Поэтому Роллан считает, что он и должен соответственно трактоваться современными художниками.

Это замечание Ромэн Роллана относится и к проблеме правильной трактовки историче-

ских лиц и к художественному показу героических образов народного прошлого. Наши драматурги должны особенно внимательно учесть это тонкое высказывание великого французского писателя.

Как указывало постановление Комитета, основной порок «Богатырей» был в ложной, «разбойничьей» концепции. Люди личной наживы и узко личных интересов превратились у Демьяна Бедного в носителей революции, в передовые элементы Киевской Руси.

Как описывают былины излюбленных Демьяном Бедным «разбойников»? Разве какими-либо защитниками народа? Ничего подобного. Они всегда показывают их с самой отрицательной стороны.

О сорока тысячах разбойников, которые побил Илья Муромец, говорится, что это «ночные воры-подорожники» [1].

Соловей-Разбойник тоже «подорожник» — он сидел на «дорожке прямоезжей» и грабил проезжающих: «нет пути ни проезжему, ни прохожему, ни пролетному» [2].

---

[1] Рыбников, т. II, изд. 1910 г., стр. 202.

[2] Там же, стр. 84.

богатыри, — и самый популярнейший из них, Илья Муромец, — славны не только своими победами над татарами, но также и своей борьбой против разбойников, от которых нельзя было ни пройти и ни проехать.

Богатырей прославляла народная поэзия как борцов, защищавших народ и страну против бесконечных иноземных нашествий; и никогда и нигде не упоминается, что они разбойники хоть в какой-нибудь мере участвовали в этой борьбе против интервентов.

Теории, возвеличившие разбойников как революционеров русской истории, особенно широко расплодились в середине XIX века под влиянием анархистов — Бакунина, Нечаева и им подобных. Для анархистов, этих апологетов «свободной личности», не связанной никакими принципами, разбойники представлялись идеалом революционера.

Нечаев писал прокламации, обращаясь к разбойникам и даже к уголовным элементам, видя в них протестантов против социальной несправедливости.

Вот, например, типичный отрывок из из-

вестного нечаевского документа, фигурировавшего на процессе нечаевцев.

«Сближаясь с народом, мы прежде всего должны соединиться с теми элементами народной жизни, которые со времени основания московской государственной силы не переставали протестовать не на словах, а на деле против всего, что прямо или косвенно вязалось с государством... Соединимся с диким разбойничьим миром, этим истинным и единственным революционером в России»[1].

После Нечаева — многие право-левацкие путаники прибегали к аналогичным теориям. Под «разбойничьей» теорией Демьяна Бедного, конечно, охотно подпишутся и все борющиеся против нашей партии, потому что она дает им удобную, якобы историческую аналогию.

В этом — насквозь фальшивая политическая тенденция «Богатырей».

Перехожу к другому вопросу, затронутому постановлением Комитета — к народному эпосу. Высказывания товарищей Сталина,

[1] «Государственные преступления в России в XIX в.», § 25 документа. Спб. 1906 г., стр. 185.

Сталина и Жданова о конспектах учебников по истории СССР и новой истории должны нас насторожить против целого ряда теорий, которые безнаказанно гуляют еще на литературном и искусствоведческом фронтах и нуждаются в резкой критике и разоблачении. Я остановлюсь на одной из этих теорий — о возникновении былинного народного эпоса. По этой теории, видите ли, былины возникли в среде княжеской, в среде дружинной. В этом году вышла книжечка, изданная «Советским писателем», которая называется «Русский фольклор. Эпическая поэзия». Там приводится следующая мотивировка теории происхождения былинного эпоса.

«...Все эти военные подвиги (описанные в былинах — *П. К.*), бои, схватки, не только былтовая военная обстановка, но и общий характер центрального образа — «славного могучего богатыря» — ведет нас к княжеско-дружинной среде. Именно эта среда была наиболее заинтересована в прославлении и увековечении выдающихся событий своего времени: походов, боевых столкновений, боевых побед».

Получается, таким образом, что народ, который в первую очередь страдал от всех этих нашествий половцев, татар и пр. и пр., не был заинтересован в том, чтобы могучие богатыри защитили его от бесконечной внешней интервенции. Оказывается, что в этом были заинтересованы только князья и дружинники.

Исторически это совершенно нелепый вывод. И естественно, что Астахова, которая (одна из многих) эту теорию защищает, дальше совершенно запуталась. По ее мнению былинный эпос возник в княжеской среде, но в то же время она вынуждена признать, что в былинах внимание преимущественно уделяется богатырям, подвиги же князей воспеваются значительно реже. Это явное противоречие, которое разоблачает автора этой антинаучной, антимарксистской теории о княжеских корнях былинного эпоса.

А мы знаем, что былины показывают даже самого популярного князя — Владимира (в образе которого сливались и Владимир Святой, и Владимир Мономах, и другие

князья) — как человека хвастливого и трусливого.

Если исходить из той правильной позиции, что в основном былинный эпос есть эпос, который хранила в себе народная масса, а не княжеская верхушка, то станет понятным, почему народ воспевал не князей, а тех богатырей, т. е. тех носителей героического начала в народе, которые были ему близки, которые отличались в борьбе против татарского ига, помогали народу в освобождении страны от иноземного нашествия. Ведь, если бы былины были порождением княжеско-дружинной среды, то непонятно, почему они не записывались теми письменными людьми, которые сидели около князей, около бояр. Непонятно, почему эти грамотеи записывали «жития святых», княжеские летописи, воспевавшие князей, но не записывали былин. Былины стали записываться только в XVII—XVIII веках и особенно в XIX веке. Большая часть их записана у народа. Значит, они жили в народе. Очевидно, привилегированные слои не были заинтересованы в записях былин именно по-

тому, что это был народный эпос, народное творчество. Это искусство жило в народе, а совсем не в высших слоях, хотя они, конечно, в известной мере приобщались к участию в этом творчестве и некоторое влияние на это творчество оказывали.

Эта фальшивая буржуазная теория о княжеском происхождении былинного эпоса, в свое время пропагандировавшаяся рядом ученых (например, В. Келтуялой в курсе «Истории русской литературы», 1913 г.), имеет полнейшее сходство с шекспировской «ретландской» теорией, поддерживаемой группой английских и некоторых наших — литературоведов и искусствоведов, не критически следующих за историками буржуазной литературы. Эта «теория» утверждает, что не Шекспир написал все эти знаменитые трагедии и комедии, а что они были созданы представителем высшего слоя аристократии того времени Ретландом. Эта теория понятна с классовой точки зрения. Английской аристократии обидно, что крупнейший представитель английской и мировой литературы был выходцем если и не совсем из низшего

ния населения, то, во всяком, случае, из та-
кого «бесславного» неродовитого сословия,
а не рыцарское. Поэтому попытка английской
аристократии приписать себе гениальные
произведения, созданные Шекспиром, очень
естественна. К сожалению, наши литературо-
веды, толкуя о происхождении былинного
эпоса, слепо идут по стопам буржуазных ис-
кусствоведов Запада. И поэтому им надо
дать резкий отпор.

Надо напомнить, что великий знаток на-
родного эпоса М. Горький еще в 1912 году
решительно выступал против этих теорий об
«аристократическом» происхождении былин.
Обращаясь к Е. Ляцкому, издавшему сбор-
ник былин, он писал: «В наши дни, когда к
народу, к его творчеству замечается какое-
то странное — скептическое, капризное и не-
серьезное отношение, — тексты, данные ва-
ми даже и без комментариев, — очень со-
лидно возражают тем, кто — как, например,
Келтуяла — ныне выводит все творчество
народное из аристократии, от командующих
классов. Я очень удивлен предисловием ко
второй части книги Келтуялы и некоторыми

суждениями по этому вопросу Д. Н. Овсянико-Куликовского, тоже отрицающего творчество народа»[1].

Я хочу коснуться еще одной «теории», которую развивали некоторые товарищи при постановке «Богатырей». Эта теория сводится к тому, что народный эпос весь сатиричен и поэтому «Богатыри» в версии Демьяна Бедного — вполне в духе эпоса. Это насквозь фальшивая и вредная теория. Если обратиться к основному источнику, к самым былинам, то, конечно, мы обнаружим в них сатирические элементы. Так, Алеша Попович в старинных былинах дается как героический образ, как борец против татар, и только. В дальнейших былинах Алеша Попович показан как представитель поповского сословия и обрисовывается рядом сатирических штрихов. У него «глаза завидущие, руки загребущие». Но основные богатыри — Святогор, Илья Муромец, Добрыня Никитич, Микула Селянинович, все эти главнейшие образы былинного творчества, которые проходят че-

---

[1] «Правда» от 18 декабря 1936 г.

ров множество былин и в разных вариантах, — все эти основные образы, конечно, образы героические. В нашем постановлении так и было сказано, что главнейшие представители былинного эпоса — это героические фигуры, которые воплощали героические черты нашего народа и его героическое прошлое.

Характерно, что первоначальное название богатырей было «хоробр» или «хоробер». Это слово само по себе уже показывало, что речь идет вовсе не о сатирических образах, а о витязях, храбрецах, героях.

Понятие богатырь (баготур), перешедшее в былины из монгольских языков, означало в монгольском эпосе (а затем и у нас) храброго молодца, неутомимого наездника, смелого и сильного воина.

Как же тут можно огулом говорить, что все герои народного эпоса даны в сатирическом плане?

Теория же о том, что весь эпос сатирический, возникла для оправдания тех искривлений, которые допущены были в работе над пьесой Демьяна Бедного.

Надо сказать, что наши литературоведы ничего не сделали, чтобы осмыслить по-марксистски наш народный эпос. О неимоверной путанице в «Литературной энциклопедии» по вопросу о богатырях я уже писал в «Правде». Но чему поучает нас «Большая советская энциклопедия»? В статье «Богатыри» читаем: «богатыри — в русских былинах название персонажей (?!), совершающих военные подвиги или же вообще выделяющихся своей физической силой, умом, красотой, богатством».

Но Соловей-Разбойник тоже выделяется своей физической силой и умом. И Идолище поганое. И Тугарин. И все другие враги богатырей. Основного «Энциклопедия» не говорит: того, что богатыри — это носители героических народных черт.

А в статье «Большой советской энциклопедии» о былинах (т. VIII, стр. 324—331) делается такое открытие: «не крестьянство и его поэты были созидателями громадного большинства русских былин», а скоморохи, калики и пр. Никаких доводов в защиту этого открытия не приводится.

Дальше мы читаем, что «военно-героический характер более чем половины былин приводит к выводам, что в самую древнюю эпоху былины создавались в военной среде». Как будто героическая борьба народа против татарского нашествия и тому подобное — народа вовсе не касалась!

Советская энциклопедия в этих вопросах целиком оказалась в плену буржуазных историков и литературоведов.

Сейчас, когда мы вплотную подошли к изучению истории народов Союза, в частности к изучению народного эпоса, мы должны правильнее, шире поставить этот вопрос. Мы должны приобщиться не только к русскому былинному эпосу и этот эпос сделать доступным широким массам наших трудящихся, но мы обязаны широко популяризировать эпос многочисленных национальностей, входящих в состав Советского Союза. К сожалению, с нашими издательствами тоже происходит странное недоразумение. Скажем, «Песнь о Роланде» или целый ряд других произведений иностранного эпоса прекрасно издаются и переиздаются, а эпос ук-

раинский, грузинский, тюркский или узбекский — эпос народов СССР — не переведен, не издается и потому почти совершенно нам неизвестен. С этим надо решительно покончить.

Здесь полезно напомнить, с каким вниманием и любовью относились Маркс и Энгельс к народному эпосу. Маркс гневно обрушивался на Вагнера за его неточную и неверную «искажающую первобытную эпоху» трактовку песни о Нибелунгах в опере [1]. Энгельс причислял народные сказания о «Фаусте» и «Вечном жиде» к «самым глубоким творениям народной поэзии всех народов» и добавлял: «они неисчерпаемы: каждая эпоха может, не изменяя их существа, усвоить их себе» [2].

Энгельс с восторгом отзывался о старинных народных сказаниях и старых народных книгах — об «Эйленшпигеле», «Зигфриде», «Шильдбюргерах». Он писал: «У немногих

---

[1] См. Энгельс, Происхождение семьи, частной собственности и государства, Партиздат, 1932 г., стр. 37.

[2] Маркс и Энгельс; т. II, стр. 29.

народов можно встретить такую коллекцию». Отмечая остроумие, естественность замысла, юмор этих народных произведений, он добавлял: «все это, по правде сказать, способно заткнуть за пояс значительную часть нашей литературы» [1].

Говоря о предании о Зигфриде, Энгельс писал: «Что захватывает нас с такой силой в сказании о Зигфриде?.. Зигфрид — представитель немецкой молодежи... мы все чувствуем ту же жажду подвига, тот же бунт против традиций» [2].

И в ряде других своих высказываний Маркс и Энгельс подчеркивали значение народного эпоса, его влияние на литературу, его крупные поэтические достоинства.

Вот несколько вступительных замечаний по тем принципиальным вопросам, которые мы формулировали в нашем постановлении и которые имеют очень большое значение в связи с проблемой народности в нашей драматургии.

Перехожу к Камерному театру.

---

[1] Там же, стр. 30.

[2] Там же, стр. 65.

Я думаю, что сейчас мы должны более тщательно, более критически разобрать прошлое Камерного театра, его творческий путь и его теперешнее состояние.

Конечно, отдельные ошибки, политические срывы и вылазки имелись и в других наших театральных коллективах. Скажу хотя бы о пьесе «Человек с портфелем», которую ставили до последнего времени очень многие театры. Эта пьеса содержит в себе ряд враждебных против нас выступлений. В частности такого рода тип, как Редуткин — проходимец и спекулянт, выведен как человек, особенно от революции выигравший и как бы представляющий те массы, которые получили первенствующее значение в нашей стране после революции. Эта явная клевета не нуждается в опровержении. Такие постановки у ряда театров были лишь отдельными случаями. Но у Камерного театра был целый ряд вылазок, и о них надо сказать подробнее, потому что некоторые товарищи об этом не знают, пьес этих не видели, а сам Камерный театр всячески старался и старается смазать то, что было, прикры-

пясь громкими фразами и рекламными заявлениями.

Вот одно из высказываний 1921 года, очень характерное для позиций Камерного театра. Театр ставил «Федру» Расина. Против «Федры» мы ничего не имеем, но интересно, как эта пьеса, в которой говорится, грубо говоря, о кровосмесительной любви, толковалась А. Таировым? Спектакль рекламировался как спектакль, «пропущенный через горнило современности». Говорилось, что «таировская Федра в ее трагической тональности перекликалась с героической патетикой первого этапа революции». И А. Таиров не стесняясь говорил о крупном политическом значении своей постановки: «На полях Поволжья стоны и смерть голодающих. Трагедия современности. В этот год в Камерном театре поставлена трагедия. Неважно, что материал дан французом Расином. Важна данная им текстовая возможность воплотить на сцене подлинный героизм нашей эпохи». Что это такое? Я считаю, что это циничное, политически возмутительное заявление, которое использует трагедию

нашего народа — голод 1921 года — для того, чтобы рекламировать одну из постановок Камерного театра. К сожалению, и здесь нашлись услужливые критики, которые «помогли» Камерному театру осознать опыт его постановки. К. Державин в своей «Книге о Камерном театре» пишет: «И было весьма ценно, что своей «Федрой» А. Я. Таиров, в сущности говоря, подтвердил ту оценку античного искусства, которая принадлежит Марксу и в которой он подчеркивает его как норму и высочайший образец для последующей творческой истории человечества» (стр. 109).

В 1927 году А. Таиров ставит «Заговор равных» Левидова. При этом ставится не просто пьеса, а пьеса, как говорится в интервью Таирова, «посвященная десятилетию Октябрьской революции». И характерно, что и здесь прицепляют свою троцкистскую постановочку к революции так же, как раньше прицепляли «Федру» к голоду. А. Таиров заявляет за несколько дней до постановки (это вообще манера Камерного театра до постановки давать всякого рода рекламные декла-

рации): «Пьеса представляет собой героическую хронику из истории великой французской революции. Своей основной темой «Заговор равных» имеет первую попытку коммунистического переворота, который подготовлялся в 1796 году Бабефом и его соратниками, объединившимися в Союз Равных. Задача постановки — увлечь и взволновать современного зрителя революционным энтузиазмом первых коммунистов-романтиков. Ввиду важности исторического аспекта пьесы в постановке будет соблюден исторический колорит» («Вечерняя Москва» от 12/XI 1927 г.). Видите, все очень пышно и звучит остро политически: «в честь десятилетия Октября» театр дает «героическую хронику» — коммунистическое восстание. Как будто новое достижение для Камерного театра, который до того времени орудовал абстрактными схемами и образами. А что на самом деле получилось? На деле оказалось, что «Заговор равных» — пьеса о термидорианском перевороте во Франции. Вы помните, что в те годы троцкисты выдвинули обвинение против нашей партии в термидорианском пе-

рерождении, т. е. о ликвидации революции путем термидорианского переворота. И вот в этой пьесе Левидова, целиком повторяющей гнусные политические обвинения троцкистов в термидорианском перерождении, делаются всякого рода политические намеки, которые, как говорят, «понимай как хочешь».

К примеру: «Революция, но, ведь, это бессмысленная стихия, которую могут взнуздать умные люди». И так далее и так далее. Так, в самый текст были вкраплены формулировки, направленные против партии, против нашего строя. Вы знаете, что в 1927 году с продовольствием у нас были затруднения, были очереди у хлебных магазинов. И «историческая», с позволения сказать, пьеса «перекликается» с нашей действительностью: пьеса показывала народ, возмущенный тем, что ему много обещали, а на самом деле кормят очередями у магазинов.

Таким образом, эта пьеса была целиком троцкистская, пытавшаяся использовать наши трудности для того, чтобы вооружить зрителя в театре против нас.

Пришел 1928 год. А. Таиров ставит «Багровый остров». Постановка снова сопровождается торжественной политической декларацией. А. Таиров говорит, что «Багровый остров» рисует «искажение методов и форм культурной революции», что пьеса Булгакова является «острой сатирой на тех людей, которые с помощью готовых штампов думают обновить репертуар наших театров». Поскольку любовь к штампам и в других областях нашей жизни часто заслоняет от нас четкие перспективы революционного строительства, пьеса Булгакова имеет, мол, «глубокое общественное значение, далеко выходящее за границы театральной жизни» («Рабочая Москва» от 2/XII 1928 г.).

Как видите, все это очень приятно звучит. И о глубоком политическом значении пьесы А. Таиров заботится, и за границы театральной жизни выходит, и культурную революцию защищает. А на деле пьеса оказывается беспардонным пасквилем на диктатуру пролетариата. «Багровый остров» — это, видите ли, фантастическое представление. Здесь показываются «красные туземцы» и

«белые арапы». Красные туземцы побеждают и начинают издавать декреты. В пьесе фигурирует ученый попугай, который говорит: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Затем выведен представитель цензуры, который неудовлетворен вариантом представленной ему пьесы. Он требует, чтобы конец пьесы был идеологически выдержан. Чтобы пьеса обязательно заканчивалась мировой революцией, которую проделывают красные туземцы. Одним словом, весь спектакль был гнусной пародией на советскую власть, возмутительно использующий лозунги мировой революции для пасквильных целей.

Так, А. Таиров на деле «защищал» культурную революцию.

Проходит еще год. В 1929 году театр ставит «Наталью Тарпову» Семенова. Опять-таки без торжественной декларации дело не обходится. А. Таиров заявляет, что, наконец, он подошел к современному спектаклю, хотя упомянутые два спектакля тоже как будто были очень «современны». И снова посыпались всякие громкие слова о том, что надо перейти к сценическому воплощению нашей

великой эпохи, к постановке пьесы, тематически и идеологически связанной с борьбой и строительством нашей замечательной родины. А. Таиров говорит: «В постановке «Натальи Тарповой» мы стремимся разрешить новую сценическую композицию, в которой мы органически сочетали проблемы нашей современной тематики и стиля. Эта задача является ключом к построению всей сложной внутренней и внешней партитуры спектакля. Отсюда особая новая конструкция и пьесы и спектакля» («Литературная газета» от 4/XI 1929 г.). Одним словом, целый набор громких слов о творчестве и эпохе. А на деле? Надо вам сказать, что пьеса была очень современная, как и троцкистская пьеса Левидова и пьеса «Багровый остров». Она пыталась отразить период напряженного строительства и усиленного вредительства в нашем хозяйстве, в промышленности, в транспорте, вредительства, в котором активно участвовали десятки и сотни людей, в том числе инженеров.

Что пьеса показывает? В пьесе выведена партийная среда. Показана она клеветниче-

ски: тупой, слабовольной, бездарной. Выведен и вредитель инженер Габрух, причем вся трактовка пьесы такова, что этот вредитель показывается в качестве героя, в ореоле мученичества. Предварительно обращаю ваше внимание на декларацию А. Таирова, в которой он говорил о «новой сценической композиции». В постановку он ввел новое место действия — трибуну, при помощи которой в наиболее существенные моменты спектакля актер и зритель, по его мнению, как бы совместными усилиями разрушают физическую и психологическую преграду — рампу — и вместе с ней всю старую конструкцию театра и его сценической коробки. Это очень важно. Таиров ввел трибуну, на которую выходили действующие лица и обращались непосредственно к публике с прямой контрреволюционной агитацией.

С враждебной политической декларацией А. Таиров обращался в зрительный зал, вызывая на некоторых спектаклях аплодисменты, конечно не советских граждан. Таким выступлением врага начиналась пьеса, весь смысл которой был именно в том, чтобы открытого

врага — вредителя Габруха — показать в виде такого героя, который, скрываясь под театральной маской, может смело выступить и бросить прямо в лицо нам ряд клеветнических обвинений.

Так А. Таиров за творческими лозунгами «перестройки» театра, «новой сценической композиции» и так далее протащил новый пасквиль на наше социалистическое строительство.

Но А. Таирову было мало превращения вредителя в героя. В этой пьесе был допущен возмутительный прием — использование известия о смерти Ленина, т. е. величайшего трагического события нашей эпохи, — для разрешения любовного конфликта между Наталией Тарповой и вредителем Габрухом. Это, действительно, возмутительнейшая, наглейшая вылазка, которую мог совершить театр.

Затем 1931 год. Это был период, когда троцкисты активизировались, когда националисты на Украине вместе с троцкистами, интервентами и всякими шпионами вели активную подрывную работу против нашей пар-

тии и правительства, готовили террористические акты и т. д. и т. п. В это время А. Таиров ставит «Патетическую сонату» Кулиша, который впоследствии был уличен как контрреволюционер. Конечно, перед постановкой снова торжественные политические декларации о «созвучии» эпохе, «сложной партитуре спектакля» и т. д. Эта пьеса была тоже очень «современной» и очень «актуальной» пьесой, направленной против нас. Марина в «Патетической сонате» олицетворяет собой украинское националистско-фашистское движение. Она в конце концов оказалась основной фигурой, героически выступившей в борьбе Украины за ее освобождение. Таким образом, опоэтизированная фашистская националистическая деятельница превращается в народную героиню. А большевики изображаются как какая-то аморфная масса, как какой-то чуждый освободительному украинскому движению элемент. «Патетическая соната» была пьесой, политически резко направленной против ленинско-сталинской национальной политики, была пьесой, которая возвеличивала национально-фашистскую Ук-

раину. И это делалось как раз в тот момент, когда националисты на Украине переходили к террористическим методам борьбы, связывались с зарубежной охранкой. Характерно, что именно в этот момент Камерный театр «откликается» на эти события созвучной пьесой.

Наконец, «Богатыри». Опять-таки, уже по установленному режиссерскому плану, начинаются заявления в прессе и авторов и режиссеров о том, что готовится народная комическая опера, что будет показано совершенно исключительное произведение. Одним словом, по старой традиции, пускаются в беззастенчивую рекламу. И ведь что любопытно: А. Таиров провозглашает, что этот спектакль, «опирающийся на народное творчество, одновременно высмеивает лженародность в искусстве», т. е. — всегда все наоборот. Когда А. Таиров на деле дает образцы лженародности в искусстве, дает антиисторическую враждебную трактовку прошлого, он провозглашает себя носителем народного творчества, опирающимся чуть ли не на подлинные летописи. «Наши усилия, — говорит

он, — сосредоточены на проникновении в наше профессиональное искусство живительных начал подлинного народного творчества».

Одним словом, опять и опять, уже в который раз, на словах все так гладко и красиво, — а на деле — фальсификаторство, срыв, враждебные политические вылазки.

Эти вылазки неслучайны. Они носят систематический характер и всегда появляются в очень замаскированной форме. Выступают против коммунистов, — говорят, что мы коммунистов восхваляем; выступают против партии, — говорят, мы партию высоко ценим; против культурной революции, — с разговорами в защиту культурной революции и т. д.

Роль дымовой завесы, прикрывающей всю эту политическую путаницу и эти политические вылазки, играют высокие соображения «творческого» порядка. Посмотрим поэтому, что собой представляют так называемые «творческая система», «творческий метод» Камерного театра.

Надо сказать, что это — тяжелый труд попытаться связать воедино систему А. Та-

ирова. И правильно говорили товарищи из Камерного театра, что по их мнению никакой таировской системы по существу — нет, так как за все пятнадцать-двадцать лет существования Камерного театра ни разу, никому А. Таиров толком не мог объяснить, в чем эта система заключается, на каких принципах она зиждется и каков ее основной смысл. Я думаю, эти критические замечания совершенно правильны. Действительно, никакой собственной связной творческой системы у А. Таирова нет. Есть эклектические высказывания, есть влияние буржуазного символического эстетского театра, влияние всякого рода буржуазных идеалистических теорий. Эта эклектическая каша снабжалась громкими ярлыками и преподносилась как нечто самостоятельное и цельное. Сущность же всех этих высказываний, этих осколков разных систем, этих формалистических эстетских буржуазных теорий — ничего общего с нашими взглядами на искусство не имеет.

В самом начале революции А. Таиров заявлял: «Искусство беспартийно; как воздух, как

вода, как солнце оно озаряет своими лучами всех, в ком жива душа». («Прокламации художника», стр. 11.) Это та теория, с позиций которой А. Таиров начинает свою работу после февральской революции и которая находит свое отражение во всей его творческой «системе».

И вот исходя из буржуазного лозунга «беспартийности искусства», А. Таиров начинает создавать какую-то свою теорию так называемой «театрализации театра». Камерный театр провозглашается «Театром эмоционально-насыщенных форм», театром «неореализма». Что же является содержанием его работы? В книжке «Записки режиссера», изданной в 1921 году, А. Таиров пишет: «Эмоциональный жест», «эмоциональная форма» — ведь это и есть тот сценический синтез, к которому мы ощупью шли в нашей работе, вне которого нет исхода современному театру, да и театру вообще». (Стр. 31. Подчеркнуто А. Таировым.) В соответствии с этим формулируется и основа искусства — образ: «Сценический образ — это синтез эмоции и формы, рож-

денный творческой фантазией актера». А отсюда и вопрос о типе актера и его роли в театре. Это сверхмастер, «сверхактер», как говорил А. Таиров. Он вращается в области эмоциональных чувств, воспитывается в духе каких-то «изначальных общечеловеческих эмоций», вечных биологических начал. Для него, актера, — «ритм, как определяющее начало спектакля», должен быть основой работы над образом. На дискуссии о формализме А. Таиров говорил: «Сверхактер требовал новой техники. Я работал над созданием актера, владевшего в совершенстве своим инструментом, — материалом, своими движениями, голосом, жестами и всеми качествами актерского мастерства. Отсюда — введение в учебу всевозможных дополнительных дисциплин: акробатики, жонглирования, гимнастики и т. д. Таким образом, я утверждал тогда синтетического актера, полновластного властелина сцены. Задача театра — показать этого полновластного властелина сцены. Отсюда возникла концепция: пьеса — только предлог для актерской игры на сцене».

Но что сие значит: «эмоциональный жест», «эмоциональная форма», «биологические начала», «сверхактер», «ритм спектакля» и т. д.? Это значит, прежде всего, что театр считает, что никаких идеологических установок он не должен иметь, так как искусство, как вы слыхали, беспартийно.

Интересно, к каким курьезам приводили эти, с позволения сказать, «теории». Исходя из «жизнетворческого начала», как основы искусства, Камерный театр ставит «Сакунталу» Калидасы, насквозь пропитанную философией буддийского пантеизма. Эта постановка стала программным спектаклем московского Камерного театра. В работе над текстом Калидасы и, главное, в изучении древнеиндусской театральной системы Камерный театр мог найти и, несомненно, нашел ряд толчков к уточнению и развитию своих теоретических положений. «Именно древнеиндусский театр оставил нам законченную систему построения спектакля на эмоционально-билогической основе, систему, разработанную до мельчайших д е т а л е й», пишет уже известный нам К. Державин в

своей объемистой «Книге о Камерном театре» (стр. 53 — 54), пытающийся научно обосновать творческую систему А. Таирова. Дальше он говорит, что для Калидасы характерно «Сословное деление эмоций. Амплитуда эмоциональных колебаний героя царского рода, конечно, шире и полнее, чем эмоциональные ресурсы персонажа низшего сословия. Но герой, действительно, блистает эмоциональной орнаментикой своей роли. Он подобен медиуму, через который проходят токи»... «Погружение в стихию индусской драматургии и ее своеобразной поэтики помогло окрепнуть в недрах Камерного театра его эмоционально-биологическим устремлениям».

Теперь понемногу начинает проясняться существо этой абстрактной системы с ее жизнетворческим программным началом. Становится понятным, почему Камерный театр с такой охотой погружается в стихию прошлого, с такой любовью выводит героями своих спектаклей князей, представителей царского рода, затем всяких арлекинов, артистов, одним словом, людей, которые по

своему социальному положению имеют большую эмоциональную амплитуду, или людей, которые специализируются на эмоциях — актеров[1]. Понятно теперь, почему только с 1925 года театр делает первые и то неудачные попытки перейти к современным пьесам. А. Таиров сам потом говорил на дискуссии о формализме, что только «в 1925 году, в «Кукироль» актеры нашего театра впервые одели на сцене современные костюмы, что до этого мы считали как бы оскорблением сцены».

Таким образом, в подходе к выбору репертуара сказывалась определенная классовая позиция. Плебейский класс мало эмоционален, рафинированному, эстетскому театру с ним нечего делать. Отсюда — недооценка советской драматургии. Кстати, «понятие — советский писатель — мы брали опять-таки в общечеловеческом смысле», говорил А. Таиров на той же дискуссии.

---

[1] См. его постановки: «Покрывало Пьеретты», «Король-Арлекин», «Принцесса Брамбилла», «Саломея», «Федра» и др.

Как же понять теорию ритма, как «определяющего начала спектакля»? Дело в том, что вопросами ритма по существу подменялась идейная сущность пьесы. Это был тот формалистический принцип, вокруг которого все навертывалось. Характерны в этом отношении признания А. Таирова. В «Записках режиссера» (стр. 92—93) он пишет:

«В 1919 году шла в Москве пьеса Василия Каменского «Стенька Разин». Роль персидской княжны Мейран играла Коонен. В ее роли было одно место, в котором никто не мог, при самом пылком желании, понять ни одного слова и тем не менее мало мест во всей пьесе так по-настоящему приковывали внимание зала, состоящего при том в большинстве из самых неискушенных и неподготовленных зрителей, как оно.

Вот это место:

Ай хяль бура бен
Сиверим сизе чок
Ай Залма
Ай гурмыж-джаманай...

и так далее.

Вначале Каменский пытался уверить, что

это слова персидские, но потом признался, что они, к его чести, никакие. И, тем не менее, зрители жадно ловили их. Почему? Несомненно потому, что они были в смысле речи и голоса мастерски включены в ритм и звучание образа».

Смысл этого «глубокого» высказывания автора мудрой творческой системы сводится к тому, что дело не в идее, не в содержании спектакля, а в игре актера, суть которой сводится к «игре в образ и игре образами». Одним из лучших мест спектакля «Стенька Разин» оказалось, по мнению А. Таирова, то место, где актриса талантливо, очевидно, с высокой амплитудой эмоциональных колебаний передавала бессмысленный набор слов, который не делал чести автору такой пьесы. «Пьеса, как предлог для актерской игры на сцене» — этот формалистический подход к драматургии, эта недооценка литературы, текста — красной нитью проходит через всю деятельность Камерного театра и очень красноречиво говорит об органическом пороке его творческого метода.

А. Таиров вынужден был признать порочность своей системы в истории с «Богатырями». «Почему произошла ошибка с «Богатырями»? — спрашивает А. Таиров в своем выступлении при обсуждении постановления Комитета о снятии «Богатырей». «Эта ошибка произошла по двум причинам. С одной стороны, по причине формально эстетического плана, потому что меня больше всего в этом спектакле занимала музыка Бородина, ею я увлекся, ее мне хотелось осуществить. На текст же... я смотрел как на второстепенную вещь в данном спектакле. Я хотел создать музыкальный спектакль, полный пародий, юмора, краски, движения, жизни и т. д. Поэтому центр моего внимания переместился и я, произведя акцент на определенную часть своей работы, несколько утерял настороженность по отношению к тексту и понес заслуженные результаты».

Это, как видим, все та же линия недооценки, в известном смысле игнорирования идейного содержания пьесы, что связано с формалистической творческой системой Камер-

ного театра. Но это только одна сторона дела.

А. Таиров, по его заявлениям, никогда не прекращал творческих исканий. Он развивает и углубляет свою систему. В эпоху реконструкции нашего хозяйства А. Таиров, всегда созвучный эпохе, ставит вопрос о «реконструкции творческого метода и технологических приемов с опорой на современную проблематику». А. Таиров начинает приспосабливать свою систему к социалистическим требованиям, предъявляемым страной к нашим театрам. Все тот же услужливый и плодовитый критик Державин, который в предисловии к своей книге о Камерном театре выносит «глубокую благодарность А. Г. Коонен и А. Я. Таирову, в беседах с которыми намечались основные положения этой книги», — разъясняет нам историю Камерного театра, которая, по его мнению, «подводит нас вплотную к основным проблемам социалистической театральной культуры и позволяет определить тот вклад, который внес и вносит в ее становление Камерный театр» (стр. 225).

Какой же это вклад? Оказывается, что то самое «жизнетворческое начало», которое в системе творчества театра играло такую огромную роль, является тем началом, «которое во всей окружающей послереволюционной действительности сыграло решающую роль в процессе перестройки всей нашей культуры». «Человек социалистического общества будет обладать богатством эмоциональной жизни», — говорит Державин, а так как Камерный театр, видите ли, всей историей своей показал, что «вопреки разного рода тормозившим моментам, он открыл для себя и сумел творчески осознать эмоциональную сферу человеческого индивидуума и человеческого коллектива», — то вывод отсюда совершенно ясен. Роль театра в этом воспитании человека социализма «будет, конечно, чрезвычайно велика, и здесь, эмоциональная в своей основе, система Камерного театра даст еще очень многое творческому методу социалистической театральной культуры» (стр. 225).

В заключение Державин делает такой вывод, что «история Камерного театра пред-

ставляет собой замечательный пример величайшей творческой последовательности в своем пути к основным проблемам социалистического искусства».

Вот уж поистине: «услужливый медведь опаснее врага»!

Таким образом, путь от буддийского «программного» спектакля «Сакунтала» до «Богатырей» оказывается путем врастания театра в социализм, объявляется столбовой дорогой к социалистическому реализму! А мы-то и не заметили этого!

Такого же услужливого медведя Камерный театр имел в лице товарища Литовского. В сборнике, посвященном двадцатилетию Камерного театра (Москва 1934 год), в трех вводных статьях товарищ Литовский не удосужился сказать ни одного слова о политических ошибках театра.

Безудержно захваливая Камерный театр, он осмелился выдать ему вексель на будущую его непогрешимость. Товарищ Литовский пишет:

«К чести Камерного театра следует сказать, что он с величайшим упорством, не от-

казываясь полностью от своего собственного наследства, от накопленного им театрального опыта, пытался использовать этот опыт для создания современного советского спектакля...» (стр. 25).

«...Совершенно очевидно, что Камерный театр, показавший твердую волю к перестройке, искренне и успешно пытающийся подчинить свои творческие интересы интересам социалистического театра в целом, гарантирован от крупных эстетических рецидивов» (стр. 12).

Недалеко же ушел О. Литовский от К. Державина!

Отбросив всю парадную рекламную шелуху и словословия, обратим внимание еще на одну сторону творческой системы Камерного театра.

Идеалистическая, формально-эстетическая теория эмоционального театра, на разных этапах истории Камерного театра, укладывалась в форму, именовавшуюся реализмом. Сначала это был театр «неореализма», затем «конкретного реализма», потом «структурного реализма», «динамического реализма». Ка-

кая разница между всеми этими измами, в чем суть каждого из них — никто никогда толком не мог объяснить, в том числе и сам А. Таиров.

Но для нас во всей этой путанице понятий любопытна одна деталь. Говоря о динамическом реализме, А. Таиров развивает интересную теорию «двуединой действительности».

Для театра, по этой теории, объективная действительность распадается надвое. Одна действительность — это та реальная жизнь, которая находится за порогом театра, другая — иллюзорная действительность, субъективно отраженная автором драматургического произведения. Так вот, театр имеет дело со второй действительностью, иллюзорной. Задача режиссера — понять взаимоотношения между этими двумя действительностями и создать, исходя из этого, «образ спектакля», Задача актера, в основу поведения которого кладется эмоция, — передать субъективное ощущение действительности, расшифровываемой «образом спектакля».

Из всей этой галиматьи о «двусторонней

действительности» для нас ясно следующее. Разрыв живой объективной действительности А. Таирову необходим для сохранения неприкосновенности всех основ его формалистической театральной системы, не признающей «никаких иных законов, кроме законов внутренней гармонии, рожденной ритмически действенной структурой постановки» («Записки режиссера», стр. 145).

Эта теория отгораживает театр от богатейшей нашей действительности, мешает настоящей перестройке театра и замыкает его в круг иллюзорной действительности. Она обрекает Камерный театр на слепое следование за текстом принимаемых пьес, создает некритическое отношение к репертуару и неизбежно уводила и будет уводить к «Багровым островам», «Патетическим сонатам» и «Богатырям» всех видов.

Все эти эстетические теории, все эти фальшивые, псевдонаучные выверты в конце концов служили на деле прикрытием всякого рода политических извращений, отражали отсутствие твердой идейной установки у театра и создавали благоприятную почву для

целого ряда перекличек с враждебными нам силами. Все эти эстетические теории были той мишурой, за которой скрывалось очень много вредного, враждебного у А. Таирова и у некоторых его сторонников.

Вот почему решительная постановка вопроса о коренном пересмотре и сломе всей творческой системы А. Таирова является важнейшей ближайшей задачей театра, если он хочет жить как советский театр в системе наших театров.

И вот тут надо сказать о тех прениях внутри театрального коллектива, которые происходили в Камерном театре при обсуждении постановления Всесоюзного Комитета. В этих прениях товарищи сравнительно мало касались политического анализа постановок, которые имели место в Камерном театре. Это минус этих прений. Плюс этих прений в том, что работники театра впервые осмелились громко сказать правду. Это очень печально для коллектива, что он так долго был в рабском состоянии, или как один актер сказал в таком «феодальном подчинении у А. Таирова», когда никакой само-

критики не было. Но сейчас самокритика после постановления Комитета и статей в печати стала понемногу развертываться. Для совершенно ненормальных отношений, которые сложились в Камерном театре, очень показательно заявление одного из старейших работников театра: «Мы не умеем говорить, мы не умеем мыслить, нас отучили за эти годы говорить смело». Это в советском-то театре, в советское время актера отучили говорить, отучили мыслить и прямо высказывать, что он думает! А теория А. Таирова была именно такой, что — «ваше дело играть, а мы за вас думаем», «ваше дело хорошо играть, а думать будем мы», «Камерный театр — это я» и т. д. Так, под видом единоначалия на самом деле создавалась такая система, когда один человек был и директором, и художественным руководителем, и режиссером, и заведующим литературной частью, т. е. делал то, что он хотел, совершенно не считаясь с мнением коллектива, отучая коллектив думать, отучая коллектив от всякой самостоятельности и ответственности.

Был такой характерный случай в театре. Во время постановки «Кто кого» коллектив единогласно выразил свой протест против этой пьесы. Однако, А. Таиров заявил, что он докажет ошибочность мнения коллектива, что пьеса на грани гениальности и т. д. Затем эта «гениальная» пьеса была до премьеры снята из-за своей негодности. Это один из результатов «феодальной» системы таировского театра.

Таким образом, участие актера в творческой жизни театра было невозможно. Актеры Камерного театра говорили, что в творческом отношении А. Таиров гнул их «в бараний рог», не давая им раскрыться ни в одном образе. Так же шло и воспитание новых кадров в школе Камерного театра. Недаром т. Захава говорил, что актер, окончивший школу Камерного театра, не может попасть ни в один театр, настолько он испорчен, изломан, приучен к позерству.

Молодежь воспитывалась в таировском духе. Один студент из театральной школы рассказывал на собрании театра, как первокурсники привлекаются к созданию «друже-

ской критики» театра. Для этого их в день премьеры заранее освобождают от занятий и рассаживают в разных местах театра. А затем по ходу пьесы они обязаны хлопать в тех местах, которые указаны руководством. Вот воспитание молодежи в театре. Это — подхалимство, самый гнусный буржуазный пережиток, от которого даже буржуазные порядочные театры стараются освободиться. А в советском театре, под руководством А. Таирова, так воспитывают молодежь — клакерами.

Очень часто говорили об успехах Камерного театра за границей. Я думаю, что этот успех и отзывы, которые Камерный театр получает за границей, для нас являются тем доводом, который позволяет сделать вывод, что Камерный театр еще очень далек от требований, предъявляемых к советскому театру. Успех у буржуазного зрителя — это не повод для зазнайства, а повод для того, чтобы подумать: не хвалят ли театр за то, что он слишком близок к буржуазному зрителю и далек от советского?

Я согласен с тем молодым студентом Ка-

мерного театра (т. Юдиным), который говорит, что Камерный театр перед иностранцами чересчур расшаркивается. Иностранные дипломаты и корреспонденты не случайно чаще ходят в Камерный театр, чем в какой-либо другой драматический театр и это славы Камерному театру не делает. Этот студент говорил: «Кстати скажу в отношении равнения на Запад. Сейчас время убрать из фойе всю эту буржуазную печать на японском, польском и прочих языках. Это создает не то отношение, которое должно быть к советскому театру. Незачем гордиться тем, что все эти люди дают о нас свои отзывы». По-моему совершенно прав товарищ Юдин, который это сказал. Нечего гордиться, что японские, польские, немецкие буржуазные критики хвалят. Лучше гордиться советской критикой, когда она будет вас хвалить. С этими буржуазными методами саморекламы надо покончить. Не к лицу это советскому театру.

Несколько слов о трех выступлениях А. Таирова, которые были в связи с обсуждением постановки «Богатырей».

Надо сказать, что все эти выступления показывают, что А. Таиров то ли не додумал, то ли не дооценил того, что происходит. Но как бы то ни было, все эти три выступления совершенно не удовлетворяют тех, кто хочет помочь работе Камерного театра в его перестройке. Все-таки довольно курьезно получается, когда А. Таиров начинает говорить, что он чего-то «не знал», того-то «не понял», или, как он сам заявил, что, очевидно, «слово у него расходится с делом». Действительно, странные вещи происходят с А. Таировым. Ставит он пьесы с великолепными намерениями, а на деле происходит срыв. Как будто, действительно, какие-то стихийные силы им руководят, а он себе сидит, ничего не видит и ничего не понимает и у него вдруг оказался тут прорыв, там троцкистская пьеса, а он с этом не разобрался. Одним словом, какой-то беспомощный человек на утлом суденышке по волнам носится и никак не может себе ни компаса, ни руля найти, чтобы по какой-то определенной линии двигаться. Такого рода заявления производят жалкое впечатление. Дешевая это

защита, недостойная серьезного руководителя. Человек, которому государство доверило большое серьезное дело — руководить коллективом, когда ставится вопрос об определенной проверке его работы, всей его политической и творческой деятельности, оказывается вдруг полным банкротом.

Я думаю, что эта позиция А. Таирова недостаточно искренняя. Уж не такой политически наивный человек А. Таиров и не такой он глупый человек, чтобы в ответственный момент начать изображать из себя какого-то простачка. Дело обстоит гораздо более серьезно, чем хочет изобразить А. Таиров. Совсем не так просто, что где-то что-то случилось, кто-то чего-то не разобрал и само собой что-то произошло. Это ведь смешно, когда А. Таиров начинает вдруг приводить справки, что выступление троцкистов было 7 ноября 1927 года, а он заключил договор с Левидовым на пьесу «Заговор равных» в марте 1927 года. Как будто бы троцкистская борьба началась с 7 ноября 1927 года, и А. Таиров, видите ли, этого не знает и сводит поэтому весь вопрос о протаскивании

троцкизма в своей постановке к простой случайности. Ставит А. Таиров «Патетическую сонату» — ярко националистическую вещь — и говорит, что «я вообще о национализме, в частности на Украине, ничего не знал». Если вы ничего не знаете, то вы политически безграмотный человек, а я сомневаюсь в вашей политической неграмотности. Если вы не знаете, что такое троцкисты и как они против нас боролись, тогда вам вообще надо сказать, что вы безграмотный советский гражданин и не можете руководить никаким делом, не то что театром, который является политической силой в нашей стране. А я думаю, что все это пустые слова и отговорочки. А. Таиров это знал. Мы говорим, что все это политические вылазки, что это не случайные ошибки, а сознательные выступления против нас, сознательный блок с теми, которые боролись против нас. А. Таиров хочет доказать, что никаких политических вылазок у него нет и что это происходит по наитию некоторых сил. Вероятно по наитию каких-то сил происходит, но насколько они не видны вам и другим, в этом позвольте сомневаться.

Что же делать с А. Таировым? Это вопрос особый. Я считаю, что неправильной была система, когда единственным директором, художественным руководителем и самодержцем театра был А. Таиров. Это система, от которой, к сожалению, страдают многие наши театры. От этого страдает, например, и театр В. Мейерхольда. Поэтому первое, что нам придется сделать — это перестроить руководство театром. Мы не должны иметь режиссерской монополии в театрах, не должны допускать такого положения, чтобы никто другой не мог ставить спектакли, кроме главного режиссера. Мы не можем допускать монополии, при которой все нити и административного и художественного руководства сосредоточивались бы в одном лице. Это приводит к историям, подобным той, которая произошла с Камерным театром. Поэтому вопрос о А. Таирове — это вопрос особый. Мы не против того, чтобы его сохранить в театре, но для этого надо поставить вопрос так, что необходима перестройка самого А. Таирова, чтобы она была в духе тех требований, которые предъ-

является к нему советская общественность, и тех задач, которые сам коллектив перед собой сейчас ставит.

Вопрос этот для театра очень серьезен. Целый ряд работников театра и публично и нам в Комитете заявлял, что А. Таиров до такой степени себя скомпрометировал, что, по их мнению, никакого руководства театром ему доверить нельзя. Мы вопрос так не ставим. Мы готовы еще раз сделать попытку оставить А. Таирова в этом театре. Но для этого сам А. Таиров должен политически подойти к оценке того положения, в котором и он и театр сейчас оказались, и серьезно перестроиться.

Мнение Комитета таково, что коллектив Камерного театра имеет полную возможность перестроиться. В нем есть достаточно твердых, творчески крепких сил, и мы считаем, что театр, после всех этих ошибок и вылазок, сможет пойти по настоящему пути, по которому советский театр может и должен итти. И мы постараемся ему помочь в этом.

Конечно, мы не снимаем с коллектива от-

ветственности за все имевшиеся ошибки и политические вылазки. Если коллектив не боролся против всего, что творилось в театре, значит он потакал этому. Самокритика у него только за последнее время начала развиваться.

До сих пор настоящей советской обстановки в театре не было. Был так называемый «феодализм», был зажим самокритики, было буржуазное раболепство, беззастенчивая реклама, прорывы. Были гнилые черты буржуазного театра. Все это надо вывести, вытряхнуть, пресечь в корне. Но для того чтобы Камерный театр, действительно, стал таким театром, который нам нужен, ему предстоит очень большая внутренняя работа. Там, очевидно, есть еще остатки «пикелевщины», очевидно, там есть еще люди, которые работают не ради советского искусства. Есть также немало людей, работающих по карьеристским соображениям, А. Таирова они всегда и во всем поддерживают и считают его человеком, не подлежащим критике. Освежить, обновить театр нужно и можно. В театре есть и молодые силы и старые

работники, которые честно, по-советски, относятся к задачам, которые стоят перед театром. Им предстоит большая работа для того, чтобы действительно вывести театр из того большого прорыва, в котором он сейчас находится.

Думаю, что если коллектив театра пойдет по настоящей дороге большевистской самокритики, жесткого пересмотра всех своих творческих позиций, по дороге борьбы за правильную политическую линию в искусстве, решительно отметая всех людей, которые не нужны, которые мешают театру; если театр будет исходить из действительной борьбы за социалистический реализм, за социалистическое искусство, я уверен, что театр сможет выправиться и стать настоящим советским театром, удовлетворяющим тем высоким требованиям, которые мы к советскому театру предъявляем.

Случай с «Богатырями» и анализ извилистого пути Камерного театра должны быть учтены всеми работниками наших театров и других наших художественных коллективов. Мы должны, например, указать Московскому

еврейскому театру, что он в некоторых своих постановках неверно, фальшиво, оскорбительно показывает еврейский народ.

Театры должны крепко усвоить, что работа над репертуаром есть основная часть всей их деятельности, потому что именно репертуар, в первую очередь, определяет и политическую и художественную линию театрального коллектива.

Товарищ Сталин поставил перед композиторами и оперными театрами задачу создания классической советской оперы. Этот мобилизующий лозунг любимого вождя есть лозунг, обращенный ко всему фронту искусства. Мы должны признать, что наши театры и наши драматурги не дают еще полноценных произведений, отражающих великое строительство нашей страны, героическую борьбу пролетариата и крестьянства других стран. Они еще не показали нам в ярких художественных образах новых людей нашей эпохи.

Целый ряд важнейших тем совершенно не затронут драматургами. У нас нет оборонных пьес, у нас нет пьес о партии, у нас нет

крупных драматургических полотен, рисующих международную борьбу пролетариата против фашизма и т. д. и т. п.

В этом отношении наша кинематография несомненно опережает наши театры. Наши театры не имеют театральных постановок, равных по силе воздействия «Чапаеву» и «Мы из Кронштадта».

Мы не имеем советской комедии, и очень редко слышится смех на спектаклях советских драматургов. Героика нашего времени в пьесах не отражена.

Наши драматурги и наши театры должны выполнить указание партии и создать пьесы и постановки, которые бы в ярких художественных формах отразили нашу жизнь, борьбу пролетариата за коммунизм, борьбу народа против фашизма. Мы должны создать пьесы, которые мобилизовали бы на бой за полную победу коммунизма под руководством вождя народов товарища Сталина.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

Постановление Всесоюзного Комитета по делам Искусств о пьесе „Богатыри" Демьяна Бедного . 3

Фальсификация народного прошлого (*О „Богатырях" Демьяна Бедного*)

Статья П. М. Керженцева, („Правда" от 15.XI.1936 г.) 5

Исторические темы в искусстве и Камерный театр (*О пьесе „Богатыри" Демьяна Бедного и о путях А. Таирова и Камерного театра*)

Доклад П. М. Керженцева на совещании московских театральных работников 23.XI.1936 г. 16

Редактор Н. Зограф. Технический редактор Н. Сильников. Сдано в производство 26/XII 1936 г. Подписано к печати 20/I 1937. 1/32 71×105. 2 авт. л. 2¾ п. л. 33 600 зн. в печ. л. Тираж 10 000. Уполномоченный Главлита № Б 6459. Типо-литография им. Воровского, ул. Дзержинского, 18.